

CONSEJO SUPERIOR DE INVESTIGACIONES CIENTIFICAS  
INSTITUTO DIEGO VELAZQUEZ

23 11

# REVISTA DE IDEAS ESTETICAS



N.º 136

T. XXXIV

1976

# LAS «ORACIONES» EN LA ACADEMIA DE SAN FERNANDO

P O R

CARLOS SAMBRICIO

Un tema, al estudiar los distintos escritos de la literatura artística producida en la segunda mitad del siglo XVIII, choca por la importancia adquirida en su momento, por la atención y difusión que igualmente tiene y, sobre todo, por el escaso número de referencias hoy existentes a él en cualquiera de los estudios relativos a la arquitectura de estos años. Las Oraciones, los discursos conmemorativos que con motivo de los Premios se pronuncian en las Academias —primero de forma anual y posteriormente cada tres años— son, por su sentido, un punto fundamental para comprender una actitud, la que manifiesta el individuo ajeno al arte según evoluciona la moda y los conocimientos del momento.

En un proceso como es el del cambio de las artes en la segunda mitad del siglo XVIII, aceptado el supuesto anteriormente enunciado de considerar al gusto neoclásico como un proceso evolutivo que, partiendo de una crítica a una normativa, va a desembocar a finales del siglo con un modo de vida identificable con los esquemas clasicistas griegos o romanos, es normal entonces que el espectador, el individuo que presencia la evolución del sueño, conciba una versión de los hechos que se le presentan ante sí de una manera particular —quizá un tanto deformada pero expresión, por otra parte, coherente— del pensamiento de aquellos otros, de los artistas, que sin entender el sentido teórico del proceso se identifiquen con el nuevo lenguaje debido, sobre todo, a un problema de moda.

Las Oraciones de la Academia de San Fernando son, por ello, una muestra de la situación cultural del momento, del gusto y de la

moda, de los tópicos culturales y de los auténticos avances que el pensamiento artístico ha podido tener con el paso de los años. Identificable su importancia con la de los dibujos de arquitectura en los Premios, en ningún momento se deben de entender estos discursos como textos teóricos ni como puntos de partida o hipótesis previas, susceptibles de un posterior desarrollo. Sólo son, en nuestra opinión, capaces de interpretarse como reflejo de una crítica erudita, culturalista, a la manera de la que pudieron desarrollar Ponz o Jovellanos en su momento. La mayor parte de las veces no constituye, además, sino el reflejo de un pensamiento particular que necesita justificar su argumentación con toda una serie de referencias, citas y tópicos que constituyen precisamente nuestro punto de interés —por lo que significa esa propia erudición en ese momento—, independientemente de quien fuese su autor. Interesan las Oraciones no por el problema de identificación de estilo que presentan, sino, por el contrario, porque significan uno de los más claros exponentes de participación ilustrada o por lo menos de la opinión de la Ilustración de las artes en España. E igualmente interesan, como señalábamos, no sólo los elementos que configuran los “tópicos”, sino por qué ciertas argumentaciones han logrado adquirir precisamente esa misma categoría reiterativa.

Varios podían ser los puntos de interés de esos pequeños folletos que constituyen realmente los premios, y que se publicaban *a posteriori* como conjunto de actas, premios y listas de individuos. Uno quizás de los más interesantes temas de este estudio podría ser la serie de pequeños grabadillos existentes, de los que sabemos por las actas de la Academia quiénes fueron sus autores y cuáles son, por ejemplo, los dibujos que Ventura Rodríguez entrega para éstas. Interesantes para ver la evolución de un gusto desde la aparición de los primeros amorcillos —que se configuran como identificables o comparables a la serie de *puttis* italianos— y el papel que adquieren como el elemento decorativo arquitectónico, uno de los posibles tópicos a estudiar igualmente en estas Oraciones es el papel fundamental que juega entonces la arquitectura sobre el resto de las artes.

Insinuado este último tema ya en un primer momento, y valorando la arquitectura sobre categorías de utilidad y posibilidad (1),

---

(1) *Distribución de los premios concedidos por el Rey Nuestro Señor*

el concepto racionalista que en 1752 se plantea en la Academia se interpreta de manera distinta a como Villanueva va a considerarlo sólo dos años después. Para Aróstegui, autor de la primera Oración, la utilidad se entiende a partir del servicio que la arquitectura presta a la Monarquía, al poder barroco, por tanto en cuanto que gracias a ella ésta puede adquirir "... *mayor decoro ilustre*" (2). Manteniendo un concepto de la arquitectura paralelo al que ya se sustentaba en la primera mitad del siglo, es interesante ver de qué forma un problema, el de la crisis económica, interviene en el esquema ilustrado y hace que, en un cierto sentido, se adopten ciertas ideas insinuadas por economistas, arquitectos o filósofos (3), y el concepto de carácter barroco que Aróstegui confiere a la arquitectura se manifiesta igualmente en el carácter sagrado que él intenta atribuir a las diferentes construcciones. "... *Gracias a la arquitectura, se pueden igualmente construir ... suntuosos templos y palacios, populosas y hermosas ciudades, puertos y fortalezas que contribuyen, como antes hemos señalado, al mayor decoro de la majestad ilustre de la monarquía.*"

El problema de lo sagrado y de lo profano que en otro momento insinuábamos queda todavía supeditado en los primeros momentos de la Academia a los viejos esquemas barrocos.

Se tiene conciencia de un cierto sentido de utilidad de la arquitectura, pero este concepto no tiene nada que ver con el que señala Vitruvio y, por supuesto, es totalmente ajeno a las ideas racionalistas de Laugier o de Lodoli. Parece como si se hubieran olvidado los conceptos racionalistas de fray Pedro Martínez y al propio tiempo, al plantear la permanencia o carácter constante de la arquitectura, es interesante ver cómo, en 1752 para Aróstegui, el historicismo va a ser base de una nueva concepción arquitectónica. La historia es, como lo había sido antes para Blondel, fuente de todo lo posible. Y es ahora, dentro de un concepto historicista en el que se entremezclan las referencias a la arquitectura griega, romana, gótica o rena-

---

a los discípulos de las Tres Nobles Artes hecha por la Real Academia de San Fernando. Oración de Aróstegui, pág. 19.

(2) Ibid., 33.

(3) C. Sambricio: *Teoría y crítica en la primera mitad del siglo XVIII*. Actas del XXIII Congreso Internacional de Historia del Arte. Granada, 1973.

centista, cuando se percibe la importancia que tiene, dentro de la panorámica general, la valoración de El Escorial. “... *Esta —la arquitectura— dio a España el famoso Templo de Hércules en Cádiz; los celebrados teatros de Sagunto, Itálica y Tarragona; los acueductos y puentes de Segovia, Mérida, Almaraz y Alcántara, nobles vestigios de la grandeza romana. Así se levantaron después los célebres templos de Sevilla, Toledo, Córdoba, León, Burgos y Salamanca. Y así se pasmó el mundo al ver la octava maravilla del Real Palacio y Monasterio de El Escorial*” (4).

Primera opinión sobre el historicismo que surge en la Academia, es interesante además contrastarla con el tema del historicismo clasicista que ya empieza a olvidarse en la fábrica de Palacio y que, sin embargo, sirve de base a Ventura Rodríguez o Miguel Fernández. Existen individuos que desde los primeros momentos han tomado partido en torno a la polémica surgida en Francia sobre la magnificencia de los monumentos romanos o griegos (5). Es importante el hecho no porque en España vaya a plantearse una alternativa teórica, sino porque este dato sirve para demostrar de nuevo cuáles son las relaciones y las noticias que aquí llegan y si la alternativa del cambio se manifiesta sólo en el desarrollo del barroco clasicista o si, por el contrario, existe en España un contacto más directo con la preocupación del momento.

“... *Magnífica fue Roma en sus arcos, termas y obeliscos, pero más magnífica fue Tebas en sus templos, Esparta en sus palestras y Atenas en sus liceos y academias*” (6). Podría parecer, siguiendo las

---

(4) Premios ... 1752. Oración de Aróstegui, pág. 9. Un detalle de interés, que destacaremos más tarde al plantear el tema del historicismo, se centra en la primera valoración que se realiza en el momento sobre el gótico. En el estudio realizado por Azcárate sobre el historicismo gótico no solo se hace mención a la opinión existente entre los ilustrados, sino también a la que se desarrolla antes, en personajes todavía pertenecientes al barroco.

(5) Sobre la polémica surgida en Francia en torno al tema del clasicismo, son interesantes los detalles y notas eruditas que da Hautecoeur en su *Histoire de l'architecture classique en France*. Tomo IV. París, 1952. Igualmente, el artículo publicado por M. Tafuri: *L'architettura como "Utopía Negativa"*, en “Angelus Novus”, n.º 20, págs. 89, 127; junio 1971.

(6) “*Magnífico fue Vespasiano en su anfiteatro y Adriano en la mole de su sepultura, pero más magnífico Marco Agripa dando Panteón a todos los dioses*”. Premio de la Academia ... 1752. Oración de Aróstegui, páginas 5-6.

polémicas francesas, que los eruditos españoles repiten los temas y tópicos que en estos años se están desarrollando en Italia y Francia sobre la conveniencia o cualidades de la arquitectura clásica romana frente a la griega, y que los criterios se inclinan por un aspecto frente al otro, defendiendo el historicismo del dórico frente al toscano. Dejando entonces de lado las consideraciones o polémicas de Mariette o de Leroy sobre la convivencia de la arquitectura griega o de la romana, el hecho es que pronto empiezan a derivar estas opiniones hacia el nuevo sentido que puede tomar la utilidad arquitectónica. Desarrollando este tema y planteando lo que puede ser un primer contacto con la teoría arquitectónica, se señala cómo “... *ninguna obra es tan magnífica como la que, ennoblecida por su autor, se dedica por éste a la utilidad pública y a la religión*”. Y es, confirmando este concepto, como se subraya más adelante que “... *si magnífico fue Vespasiano en su anfiteatro y Adriano en la mole de su sepultura, más magnífico fue Marco Agripa dando Pantheon a todos los dioses*”.

El carácter ecléctico de Aróstegui se manifiesta, sin embargo, de manera constante. Porque si puede ser José de Hermosilla quien le indique el estado de las polémicas existentes en Francia y en Italia, reseñándole de esta manera el sentido que tiene la nueva visión arquitectónica, Aróstegui dedica inmediatamente después un elogio a un eclesiástico en estos momentos como es Miguel Fernández, otro de los pensionados en Roma, junto con Hermosilla y que va a recibir —sólo años más tarde— un feroz ataque por parte de Diego de Villanueva en sus *Papeles críticos*, al acusarlo de no haber entendido ni el sentido del clasicismo ni el del historicismo, ocupándose sólo por copiar e incorporar en una misma obra toda una serie de elementos a la moda (7).

Centrada la primera Oración sobre el nuevo sentido que toma el clasicismo y sobre el concepto de antigüedad y de historia, a lo largo

---

(7) Diego de Villanueva: *Diferentes papeles críticos*. Valencia, 1766. Sánchez Cantón, en sus *Fuentes literarias para la H.<sup>a</sup> del Arte Español*, tomo V, Madrid, 1941, en la pág. 138, que corresponde a las 24-25 del libro de Villanueva, identifica en la carta titulada “*Sobre una antigüedad de arquitectura descubierta poco tiempo ha por un hábil profesor*”, identifica a este “hábil” arquitecto con Miguel Fernández, autor del altar de la iglesia de San Antonio de los portugueses, en la calle de la Puebla.

de casi sesenta años estas dos imágenes se repetirán de forma sistemática.

Sobre el tema de la historia de la arquitectura, sobre el estudio de los distintos arquitectos que participan en el análisis de los edificios construidos con anterioridad, se centra el tema que desarrolla Tiburcio Aguirre.

Recordando que la creación de la Academia debe de entenderse como consecuencia de la obra de Palacio (8), en la Junta Preparatoria de la Academia se había aceptado el sentido de ésta como una continuación de la obra real, apareciendo entonces la Academia de San Fernando como concebida "... *bajo la protección de Su Majestad y gobierno del ministro que cuidase de la gran fábrica del nuevo palacio* ...". Y esta frase, que aparentemente podría pasar por ser una mera rutina, como un tópico referente a la generosidad del rey que ha tenido a bien crear un centro de estudios, en realidad encierra una segunda intención y "*traduce*" un concepto que pronto desatará las rivalidades entre los "*caballeros aficionados y los artistas de las tres nobles artes*" (9).

Aguirre insinúa, desde los primeros momentos, que la Academia se debe concebir como un órgano de control, como una segunda comisión de censura que "... *cuide de la gran fábrica*". De la Academia deben salir formados los artistas que trabajen en Palacio y ella misma debe de tomarse como cantera o centro de formación consecuencia de la fábrica de Palacio. De esta manera, cuando el mismo Fernández que antes mencionábamos vuelve de Italia y se encuentra ya sin trabajo, solicita ser aceptado en Palacio a través de la Academia, alegando para ello los méritos de su estancia en Roma (10). Este hecho, el que la Academia sea en realidad centro de preparación y formación, hace que los ilustrados que participan

---

(8) *Premios de la Academia de San Fernando*. 1753. pág. 2. "*Hizose la Academia, con este fin, un congreso de caballeros aficionados y de los más hábiles profesores de las tres artes con el título de Junta Preparatoria, bajo la protección de su majestad y gobierno del Ministro que cuidase de la gran fábrica del nuevo Palacio Real.*"

(9) *Ibid.*, pág. 24.

(10) Academia de San Fernando. Armario 1, legajo 43. Exped. de Miguel Fernández. De la misma manera, existe también una referencia a esta petición en el armario n.º 2, legajo 3, del mismo Archivo.

en la llamada Junta Particular sean los encargados de guiar y gobernar a la Corporación, originando entonces un gran número de problemas no sólo a Mengs, sino al mismo Ventura Rodríguez o a Felipe de Castro (11).

Por ello, se justifica y se acepta en la Academia la presencia de los artistas extranjeros, intentando, a través del Gobierno, realizar un nuevo concepto, el del "*buen gusto*", como punto de partida de lo que va a cambiar el esquema del barroco tradicional español: "... *ya no hay especie de obra que no se someta, que no se rinda gustosa a la amable jurisdicción del dibujo, ni en más acomodada, por lo que debe de considerar principio de buen gusto, aseo, proporción y simetría que el hombre procura o debe procurar en cuanto hace y necesita*" (12). Manteniendo los ideales del cambio, se reconoce y acepta por parte de Aguirre en su discurso el nuevo sentido que se debe tener presente para asimilar lo concebido como buen

---

(11) Claude Bédât, en el estudio que realiza sobre el escultor Felipe de Castro, señala un dato inédito hasta ahora y de interés, como es el incidente ocurrido en la Academia con Juan Graf y que le supone, junto con Ventura Rodríguez, el destierro de Madrid (Santiago de Compostela, 1971, pág. 21). Bédât plantea el hecho como circunstancial, y quizá un dato de interés para comprender el auténtico sentido de la discusión sea el plantearnos la personalidad del mismo Graf o Graef, quien podría ser el periodista escritor, editor del *Mercurio histórico* y autor de toda una serie de artículos aparecidos en aquellas mismas fechas en las *Memorias sobre la agricultura, marina, comercio y artes liberales y mecánicas*, que, según Enciso en su estudio sobre el *Nipho y el periodismo español del siglo XVIII* (Valladolid, 1956, pág. 306), se publicó a partir de primeros de octubre de 1755.

Sería entonces necesario estudiar la prensa de estos momentos para comprender hasta qué punto pudo existir realmente una difusión del nuevo pensamiento clasicista, tema que, desgraciadamente, se nos escapa al planteado por nosotros en el presente trabajo, y que se centra más en la existencia de un pensamiento teórico que en el estudio de su difusión.

(12) La cita de Collins a Cordemoy se plantea en las págs. 49-50 de su estudio *Los ideales de la arquitectura moderna*, ya ampliamente citado. El estudio de Cordemoy, estudiado por R. D. Middleton, *The abbé de Cordemoy and the graseo-gothic ideal: A prelude to romantic classicism*, en el *Journal of the Warburg and Courtauld Inst.* V. XXV (1962), n.º 3-4, págs. 278-320. O por Dorotea Nyberg en *La sainte antiquité focus of an Eighteenth century Architectural Debate*, en el volumen n.º 1 del estudio editado en homenaje a Witthower. Londres, 1967, págs. 143-158. Para el estudio de Cordemoy he manejado la segunda edición facsímil de su *L'art de Bastir; Nouveau traité de toute l'architecture*. París, 1714. Londres, 1966.



gusto y aseo, proporción y simetría, son las tres condiciones que se anuncian. Es, sin embargo, interesante intentar comprender qué se entiende tras el concepto de aseo. ¿Se interpreta como una primera supresión de los esquemas barrocos, del adorno y de la rocalla o, por el contrario, se debe de tomar como una inicial defensa de un posible racionalismo? Los conceptos de proporción y simetría coinciden con los desarrollados en los primeros años de los cincuenta por Blondel y cuando las polémicas que se desarrollaron en la Academia de Francia se hagan cada vez más violentas, su influencia hará oscilar la opinión que poco antes había desarrollado el abate Cordemoy refiriéndose, entre otras cosas, a la simetría y entendiéndola “... *como la relación que tiene la parte derecha con la izquierda o las inferiores con las superiores, las de atrás con las de delante*”.

Parece claro que en estos momentos, y sobre toda la luz de los proyectos que llegan a España —tanto de los italianos y franceses como de los pensionados españoles que han estado en Roma—, el concepto de simetría sigue siendo el que enunciara Vitrubio, es decir, el que define la relación existente entre las distintas partes de un edificio y el todo. Por ello, unida todavía la idea de simetría a la que define Montesquieu, “... *la simetría es, como había dicho, necesaria cuando se presenta una multiplicidad de objetos en un punto de vista único, pues por ella nos formamos una idea rápida del total*” (13). Según esta imagen, existe en la construcción de un palacio barroco una evidente desproporción entre el elemento de la portada y el volumen del edificio, mientras que ahora, en el nuevo clasicismo, el palacio va a ser concebido como suma de partes claramente diferenciadas. Frente a un único volumen se plantea una composición de elementos: y es a partir de este momento cuando se identifica lo asimétrico con lo barroco, con lo carente de proporciones, dependiendo así ambos conceptos de la idea de aseo. A pesar de ello, en la España de los comienzos de la Razón, se desarrolla un equívoco importante sobre estos conceptos, de manera tal que, al año siguiente de haber criticado Aróstegui la idea del espacio barroco, Aguirre señala cómo el punto fundamental del cambio debe de ser la supresión de los elementos decorativos, definiendo éstos como “... *cuanto comprende el mundo en el aire, por la innumerable mul-*

---

(13) Collins: *op. cit.*, pág. 51.

*titud de volátiles en el mar, por la varia y extraordinaria copia de pescados y en la tierra por la inmensa república de árboles, hierbas, frutos y flores ...*" (14). No existe entonces para estos ilustrados diferencia notable entre los primeros esquemas de espacio y la necesidad de modificar el ornato insinuado, gran número de veces, como el auténtico problema en el segundo y aceptado claramente —como Diego de Villanueva lo demuestra en las reformas de la Academia— como basta limpiar la fachada para obtener entonces un edificio identificable a la nueva alternativa.

De cualquier forma, importa destacar cómo estos individuos que pronuncian las Oraciones de la Academia aceptan un hecho como es el del cambio formal, pero cómo, igualmente, en ningún modo se plantean la relación existente entre la nueva filosofía y la arquitectura. Los conceptos señalados por Lodoli (15) al precisar el papel fundamental que debe de tener la filosofía en el arte y cómo el artista debe de quedar supeditado a esta guía de la Razón, en absoluto se manifiestan en el tema de las Oraciones. No se tiene conciencia de lo que significa la nueva arquitectura ni tampoco del cambio ideológico que en estos momentos está desarrollando en Francia. Para la Academia, donde todavía no se ha divulgado el sentido de

---

(14) *Premios ... 1753. Oración de Tiburcio Aguirre*, pág. 33, y comentando sobre el buen gusto señala igualmente cómo "... Ya no hay especie de obra que no se someta, que no se rinda gustosa a la amable jurisdicción del dibujo ni que éste no convierta ni en más vistosa ni en más acomodada; por lo que debe de considerarse principio del buen gusto, aseo, proporción y simetría que el hombre procura o debe procurarse en cuanto hace o necesita".

(15) "*El filósofo lleva la antorcha de la razón en la oscuridad de los principios y de las reglas: A él corresponde la legislación; la ejecución es propia del artista. Infeliz el artista si no es filósofo y más infeliz todavía si, no siéndolo, no quiere ni siquiera dejarse llevar por el filósofo*" (A. Memmo: *Elementi di architettura logoliana*, Roma, 1786, vol. 1, página 177). Tafuri, en sus *Teorías e historia de la arquitectura* (Barcelona, 1972, pág. 183), identifica esta nota de Lodoli con un texto que posteriormente Milizia copia en sus *Principii di architettura civile* (Florencia, 1781, 1.<sup>a</sup> parte, pág. 277); M. Tafuri (*Símbolo e ideología nell'architettura dell'illuminismo*, Comunità n.º 124-125, noviembre-diciembre 1964, páginas 68, 85), señala la importancia del hecho de que el término "*Architecture*", redactado por Quatremère de Quincy para la *Encyclopedie méthodique* (tomo I, París, 1778, pág. 109), sólo aparece en la segunda edición de la Enciclopedia, pero no en la primera.

la razón, donde no se conoce la referencia de la Enciclopedia al término "*Arquitectura*", no se comprende el posible cambio ideológico surgido en las artes. Se toma contacto con el nuevo tema a través de un historicismo a veces mimético y se abandona, por criterios de moda, el confuso concepto del barroco. Interesa ver cómo en los primeros momentos, y siguiendo la tradición de Norden, se llega a plantear el problema del historicismo sin que existan referencias a uno de ellos de forma concreta. En este sentido, los viajes de Pérez Bayer (16) o del mismo Ponz, los dibujos de pirámides, obeliscos, rotondas y demás restos clásicos que ya plantea Diego de Villanueva en sus dibujos, pueden relacionarse con el tema. El hecho que Arias Montano en la Oración de la Academia de 1754 confirme —en la misma fecha, por otra parte, que el pequeño manuscrito de Villanueva— el interés que despiertan las referencias al mundo antiguo, es uno de los puntos más interesantes para comprender el tema historicista.

*"El griego, si, el romano  
o el egipcio no ya sólo presuma  
que ha de ocupar el babo  
tiempo la siempre ejercida pluma  
más empeño a su mano  
se ha de ofrecer, que los que aún hoy admira  
el arte de Roma, Athenas y Palmira"* (17).

Aparentemente, esta oda de Montiano tiene para nosotros una gran importancia: confirma la existencia en España de un gusto por el mundo antiguo y no diferencia todavía —no ocurrirá hasta que

---

(16) Sobre la importancia de los estudios de Pérez Bayer, es de resaltar una publicación que redacta en la actualidad el ayuntamiento de Orihuela. Como comenta igualmente Joaquín de la Puente en su estudio sobre la *Visión de la realidad española en los viajes de Don Antonio Ponz* (Madrid, 1968), la importancia de un núcleo de españoles en los años cincuenta en Italia y centrados además en los estudios de arqueología, es un tema pocas veces estudiado en la dimensión que nosotros creemos que tiene.

(17) *Premios de la Academia ... 1754*. Égloga de Montiano, pág. 61. Sería igualmente interesante estudiar la llegada de estos textos a través de la Academia de la Historia de Madrid, viendo hasta qué punto los eruditos o coleccionistas habían logrado adquirir en España un papel, o cómo textos como los de Norden se han logrado igualmente difundir.

los descubrimientos de Herculano se divulguen— un historicismo de otro. Pero la oda de Montiano refleja además esbozos de un posible espíritu enciclopedista, destacando la importancia de la arquitectura industrial y señalando cómo la utilidad de la arquitectura no se centra tanto en satisfacer un gusto como en “*redimir del ocio y de la disolución*”. Para ello, se glosa a la arquitectura industrial y se nos dan detalles sobre la situación de las principales fábricas existentes. Se habla del desarrollo de la fábrica de lanas de San Fernando de Henares (recientemente objeto de un profundo estudio por parte de Aurora Rabanal), se enuncian las propiedades y el desarrollo de la fábrica de Talavera, de la de León, de la de Sevilla y, además, en un intento de difundir hasta qué punto las necesidades de las fábricas precisan de vías de comunicación, de caminos o de canales, se define la situación en que se encuentra el Canal de Castilla, destacándose el que se encuentre ya abierto el camino de Guadarrama (18).

Pero generalizada la contradicción, a pesar de que en ciertos momentos Montiano parezca un representante del gusto racional, a pesar de glosar y de comprender el sentido que tiene el concepto historicista y de señalar cómo la arquitectura debe de caracterizarse por su utilidad, cae, sin embargo, en la confusión. De nada vale entonces que señale como necesario el integrar la arquitectura en las nuevas fábricas y construcciones porque, al tratar de los adornos, sigue planteando cómo “... *los adornos en los primorosos edificios —hacen que la arquitectura— sea imitada por la escultura con hermosa propiedad de la naturaleza. Verá* (señala su interlocutor) *las pomposas flores, los enlazados laureles, las más lozanas hojas descollar de techumbre, cornisas y frisos*” (19). Parece entonces, en la

---

(18) Sobre la importancia de la arquitectura industrial en esos primeros momentos, el propio Montiano da parte del texto como si se tratase de un diálogo, tomando como después haría Cean o como un crecido número de críticos lo demostraría en la segunda mitad del XVIII. Se trata entonces de una información importante sobre la situación de las artes en este momento, sobre la importancia que tiene la arquitectura para las artes industriales. *Premios ... 1754*. Montiano, págs. 64-65.

(19) “¿*Quién no sabe hasta donde ha llegado la gloriosa ancianidad de la arquitectura?*”. La contradicción se esboza entonces en la misma página, al plantear por una parte Montiano el tema de una arquitectura clasicista, unida y dependiente de los supuestos franceses o italianos y,

contradicción, como si el simple uso de lo antiguo bastase para consagrar un arte. Y aunque el nuevo papel de la arquitectura queda precisado de forma clara, supeditando a ella el resto de las artes, las referencias concretas a su carácter de rectora de las demás artes constituyen, igualmente, un tópico del momento.

*“Aunque templo inmortal la arquitectura  
te consagro, oh monarca generoso ...”* (20).

Es la arquitectura, y nos servimos de la referencia, un arte concebido para glorificar, arte del poder, el cual, a pesar de que en la evolución del período varíe el tema consagrado, sigue tomándose como el supremo reflejo de la exaltación, pasando de ser tenido el monarca como objeto de la consagración a serlo el propio hombre, el individuo, quien se convierte en nuevo sujeto de la consagración, en el fundamento de la nueva religión que, basada en el conocimiento, ha asumido el universo newtoniano.

A pesar de todo, el sentido de la antigüedad se difunde poco a poco. Y si en el pequeño manuscrito que concibe Villanueva se encuentran conjuntamente elementos historicistas tales como la pirámide y la rotonda o la ruina clasicista y el obelisco por lo mismo, el gusto de las pirámides empieza a difundirse entre los ambientes intelectuales del país y, en los premios de 1757, se sustituyen los amorcillos, los temas galantes de los grabaditos que hasta el momento había ofrecido González Velázquez apareciendo ahora la pirámide (21), símbolo no sólo de un ideal arquitectónico, sino imagen del nuevo concepto que empieza a difundirse en España, de forma paralela a la labor barroca que desarrollan los arquitectos italianos y, sobre todo, adelantándose a lo que después concibe Francisco Sabatini al determinar la alternativa de un barroco clasicista próximo, en cierto sentido, al que desarrolla Vanvitelli en Italia.

Por ello, en la Oración de este año —1757— será Iriarte quien señale las cualidades que debe de tener la arquitectura y cómo éstas

---

por otra parte, cuando señala la necesidad del adorno como parte fundamental de la composición. *Premios ... 1756*, pág. 20.

(20) *Premios ... 1754*. Oración pronunciada por Tiburcio Aguirre, pág. 28.

(21) *Premios ... 1756*. Op. 1.

deben de centrarse “... en la solidez, la regularidad, la disposición, la conveniencia, la hermosura, la nobleza de los modernos edificios: obsérvese ya la invención ... la simetría, la gentileza, el señorío de los adornos exteriores o interiores. ¿Dónde no se reconoce, oh novilísima arte, tu estudio?” (22). El discurso, que podría girar sobre este comentario de la arquitectura, obligadamente tendría que hacer referencia a los conceptos ya tópicos de simetría, adorno ... insinuados a lo largo de todos los años cincuenta, presenta la novedad de plantear frente al concepto de “*moderno edificio*” el problema que trata de la necesidad de los estudios, de la aparición y difusión, por tanto, de lo que podríamos enunciar como la teoría arquitectónica.

Se plantea por vez primera no sólo la ruptura con la norma, sino que se establece cómo la alternativa del cambio debe de sustentarse en unos conocimientos previos, en un cuerpo teórico que impida el paso de un sistema a otro, la sustitución sólo a nivel formal de un lenguaje por otro. Lo que, a fin de cuentas, se empieza a criticar es la sustitución de una fachada por otra, pero sin comprender cuál es el mecanismo del cambio. Es un momento de confusión en el que se acepta como la única reforma a desarrollar la que define el cambio en fachada, sin insinuar una evolución en el espacio arquitectónico o una distinta valoración de concepto del tema. Se confirma entonces, a través de las Oraciones, y antes de que en 1766 Diego de Villanueva enuncie la necesidad del estudio de la arquitectura (marcando un extenso programa de conocimiento y de lecturas) (23), la necesidad de modificar el conocimiento de la arquitectura. Existía ya, en efecto, y se puede ver este problema más claramente a través de

---

(22) *Premios ... 1757*. Oración de Iriarte, pág. 36. Sería conveniente destacar los conceptos aquí enunciados como, por ejemplo, los que plantea Cordemoy de ordenamiento, disposición y corrección como normas de la arquitectura. En un cierto sentido, Iriarte sigue manteniendo el ideal vitrubiano, manteniendo todavía igualmente un sentido sobre la belleza paralelo al que Briseux había expuesto en su *Traité du beau*.

(23) Diego de Villanueva: *Papeles críticos de arquitectura*, Valencia, 1966. La carta V de este estudio de Villanueva y que corresponde a los estudios y conocimientos que debe tener el arquitecto no fue publicada por Sánchez Cantón y posteriormente y junto con el *Plan de las materias que debe saber un arquitecto* ha sido por mí editada en la “Revista de Ideas Estéticas”, n.º 122, pág. 173.

las Actas, una auténtica obsesión en la Junta Particular de la Academia por contactar con las demás Academias europeas, no sólo cara a formalizar una relación protocolaria, sino, sobre todo, para intercambiar planes de estudio y orientaciones sobre la enseñanza. Y si comparamos el método seguido en Madrid con lo que en esos momentos se enseña en la romana Academia de San Lucca o con el programa establecido por Blondel vemos el desfase del estudiante español, obligado a repetir modelos, perpetuando un barroco del que le será difícil salir.

A partir de 1760 las Oraciones empiezan a insistir en la docencia arquitectónica y, poco a poco, se puede apreciar cómo los directores o tenientes nombrados en los primeros momentos de la Academia van a ser poco a poco apartados, dando paulatinamente paso a una joven generación de individuos ligados a la Razón y a la nueva arquitectura. A partir de esta fecha el concepto historicista se modifica, igualmente, reflejándose este cambio en las Oraciones. Triunfa un historicismo clásico, marginándose, al tiempo, los esquemas egipcios o del gusto oriental. Por ello, se acepta la idea de Hermosilla de analizar los dibujos herrerianos de El Escorial como un ejemplo del saber clasicista. Es en esta vuelta al sentido clásico como se destaca, al tratar de la influencia que Carlos III ejerce en el panorama artístico, la referencia a Herculano. "*Si nos Herculea iufsit pridem urbe sepultas*" (24). Lo más importante es que no es sólo la moda lo que empieza a aceptarse sino que, por vez primera, los temas arquitectónicos varían, aceptándose las sugerencias que implican las nuevas tipologías. En el caso concreto de los nuevos tipos o temas, uno de ellos destaca ahora: el nuevo sentido que tienen los Colegios de Cirugía se refleja no sólo en el modelo que Azcárate trata en su estudio sobre Ventura Rodríguez en Barcelona, sino que se convierte en constante y, por ello, es interesante ver cómo García de la Huerta en la Oración que pronuncia en 1763 señala:

---

(24) *Premios ... 1760*. Oda de Iriarte, pág. 65. Igualmente, en la Oración pronunciada por el Vizconde de Sierrabraya (pág. 42) se señala ya la importancia del hecho historicista en la arquitectura, destacándose cómo "... vuelve los ojos a esos monumentos de los cultos días de Grecia y Roma".

*"En él, la siempre humana Cirugía  
al pecho puesta la obsequiosa mano  
rendida gratitud tributaba  
y el contorno de Carlos adoraba" (25).*

Al surgir nuevos temas en el panorama arquitectónico español, lo que queda aclarado es el nuevo sentido de la historia que evoluciona de forma radical. El estudio de los descubrimientos, de las ruinas, se toman ahora como elementos de importancia en la formación del arquitecto, y si recordamos las ocupaciones de Diego de Villanueva, vemos cómo corresponde el momento con los intentos de realizar maquetas de los órdenes clásicos para comprender y explicar así el nuevo modelo: *"... el arquitecto, por aquellos fragmentos conservados, comprende la magnificencia de la obra y cómo se ajusta con la variedad de órdenes la conformidad con los preceptos del arte"* (26). Y si queda la duda todavía sobre la nueva normativa, sobre lo que puede significar el concepto de *"precepto"* referido a arte, poco después se aclara por el mismo García de la Huerta haciendo referencia al mundo clásico, a Grecia o a Roma, donde se encuentran las ruinas, como *"... allí todos se instruyen, todos estudian; lo que adelantan sirve de eslabón para nuevos conocimientos: la obstinación repetida descubre lo que se oculta a un primer examen. Escuela muda, pero de suma enseñanza, escuela en que lo breve dé lecciones de mucho rigor, incluyendo los que se ilustraron con los mayores arquitectos de Grecia y Roma. Las mismas cosas que parecen destinadas privadamente a la curiosidad de los anticuarios, contribuyeron al propio intento"* (27).

Es entonces, ya en los años sesenta, cuando el cambio se produce en la Academia a todos los niveles y la vieja polémica entre Junta Particular y artistas se ve concluida con el triunfo de las ideas ilustradas de los nobles. Importa destacar cómo, hasta ahora, sólo habían sido los extraños a la Academia los que más fácilmente habían asimilado el cambio, enfrentándose a los artistas continuadores del viejo orden. En este sentido, tiene importancia que Hermo-

---

(25) *Premios ... 1763*. Oda de García de la Huerta, pág. 37.

(26) *Op. cit.*, págs. 59-61. Existe ya, como señalamos, una interesante nota sobre el concepto del precepto que queda claramente ligada a los estudios del historicismo francés.

(27) *Op. cit.*, pág. 62.



silla, en su viaje a Granada con Arnal y con Juan de Villanueva, considere que las ruinas árabes deben de estudiarse no sólo a partir de los dibujos o guarismos que presentan sus muros, sino como un ejemplo vivo de arquitectura, desarrollando un análisis de sus espacios. Y esta idea, la que señala cómo debe de ser el estudio directo de las ruinas, el que enseña la auténtica dimensión clásica, esta idea que señala cómo sólo el estudio del orden permite sacar nuevas conclusiones, va a sentar las bases del nuevo historicismo. No se va a intentar ya, en la segunda mitad del XVIII, repetir los tratados: va a bastar con el estudio de los órdenes clásicos; aunque no comprenden su sentido, plantean la posibilidad de un orden español (28), de uno francés o, aun, de un mismo orden napoleónico. Importa que ahora es cuando aparece una diferencia básica con respecto al Renacimiento. No se trata ya de seguir los estudios realizados por Vignola, quien planteaba sólo el tema del orden, sino que, más próximo al concepto paladiano, la idea se centra en interpretar lo que pudo ser éste, estudiando para ello los distintos temas o los nuevos modelos.

Ocurre que, a partir de ese momento, se pretende retornar la historia, continuando los problemas que ellos apreciaban en el mundo antiguo y analizando, por tanto, el hecho arquitectónico en los vo-

---

(28) El estudio de Losada, que durante un tiempo se encontró, como señala Bedat al reproducir el catálogo de Pascual Colomer, en la Academia de San Fernando (Academia n.º 26, pág. 40, n.º 602; Luis de Lorenzana: *Tentativa de un orden español de arquitectura*), se refleja igualmente en Murguía, quien, en su estudio sobre el arte en Galicia, señala cómo este manuscrito se encontraba a finales de siglo en la Universidad de Santiago. El estudio sobre el orden francés corresponde a Robert de Chamouist, quien publica en París en 1783 su estudio sobre *L'ordre françois trouvé dans la nature*, habiendo nosotros usado para su estudio el facsímil publicado por Gregg en 1967.

Aunque no sea este el momento de comentar el texto francés, lo importante del estudio del francés se centra, sobre todo, en un punto enormemente próximo a la arquitectura de la Razón en España, como es la valoración del Templo de Salomón de Villalpando como nueva alternativa arquitectónica contrapuesta a las construcciones clásicas, griegas o romanas. Es en el fondo la misma idea que se podría deducir de una lectura del libro de José Luis Romero *La revolución burguesa en el mundo feudal*, Buenos Aires, 1967, o del artículo publicado por H. Rosenau en 1972 en el "*Journal of Judich Studies*", publicación del Oxford Orient Institute sobre el tema de Caramuel y el Templo de Salomón.

lúmenes o en las tipologías definidas por el clasicismo. Poco antes, la mayor parte de los arquitectos habían aceptado el tema del cambio, pero ahora este replanteamiento clasicista, que separa claramente el problema de epidermis del de análisis de los volúmenes clásicos, esboza una confusión tal, que un gran número de arquitectos mantienen el antiguo carácter objetual del edificio, creyendo que basta modificar o sustituir un lenguaje arquitectónico por otro para que, de esta manera, se acepte el nuevo producto como exponente de un cambio. Es el momento en que el barroco clasicista italiano se ve criticado por los arquitectos formados en la escuela de palacio, quienes creen haber logrado superar el supuesto italiano, adoptando lo que ellos consideran el nuevo tema clasicista. La realidad, sin embargo, es aún diferente: un desarrollo coherente del barroco clasicista hubiese conducido, sin duda, a supuestos paralelos a los de la arquitectura de la Razón que se produce en Francia o Italia. La adopción, por el contrario, de los órdenes clásicos va a tener como consecuencia el que se superpongan estos elementos a los del viejo concepto barroco, creando entonces una curiosa evolución dentro del tema de Churriguera. Será necesario, para lograr finalmente un esquema clasicista, que años más tarde se racionalicen y simplifiquen estos modelos, integrando el tema de la fachada en el conjunto del edificio y analizando de forma nueva el problema de la concepción en planta.

La diferencia que existe entonces en 1763 con respecto al historicismo de 1752, es que ahora se comprende la alternativa de las ruinas como posible solución a los problemas planteados por la crítica racionalista, y para no basar los conocimientos de los arquitectos en la modificación del lenguaje, para intentar que antes de ir a Roma sepan cómo enfrentarse con el mundo de la Antigüedad, en la Oración (una quizás de las de mayor interés) pronunciada en 1766 por Pignatelli se destacará de forma clara cómo "... —refiriéndose a los pensionados que viajan a Roma— *en Francia se contentan con enviar alumnos a la Academia de San Lucca de Roma a los que han ganado un primer premio. Permítame V. E. que yo desee más estudios, más dibujo y más conocimiento que el logro de un Primer Premio*" (29). Parece como si el texto que Villanueva

---

(29) Premios ... 1766. Oración de Pignateli, pág. 75.

acaba de editar sobre la formación de los arquitectos se hubiese extendido en poco tiempo. Se pretende que no sólo sean los que han obtenido un Premio los que viajen a Roma, sino que puedan viajar aquellos que han recibido una formación más acorde con la primera gran modificación de la Academia.

Debemos tener en cuenta que es en 1768 cuando comienzan los estudios de Anatomía en la Academia de Madrid y que (a pesar de que el texto de Arfe no queda tan lejos en la enseñanza, como hemos visto al tratar de Ventura Rodríguez y de su formación teórica) la presencia de Bails o de Subirás obliga a que un nuevo concepto entre en el ambiente madrileño, como ha estudiado brillantemente Mercedes Águeda (30).

La contradicción es que se sigue manteniendo, sin embargo, el estudio de Vitrubio y, hasta que las láminas de Desgodetz no lleguen a difundirse en Madrid, éste será un único punto de partida con el que cuenten todos los arquitectos del momento. *“Todos los arquitectos se lamentan de que se hayan perdido las láminas con que Vitrubio adornó su apreciable libro de arquitectura. Porque sin ellas queda muy oscuro el sentido de algunas voces y muchas explicaciones confusas, y sólo cuatro viñetas tiradas sobre el papel conciliarían lo que hoy muchos discursos no pueden aclarar”* (31). Ar-

---

(30) Además de la difusión del texto de Arfe, divulgado profusamente en la segunda mitad del siglo, como ha estudiado Antonio Bonet Correa en su introducción a la nueva edición de la *Varia conmesuracione*, recientemente publicada por la Biblioteca Nacional, es interesante tener presente, como señalaremos más tarde, la existencia de una serie de tratados de anatomía y estudios de figuras humanas, entre los que quizá destacan la anatomía de Parra, editada en Madrid en 1716. Sobre el ambiente de anatomía, de su estudio y de su difusión que existe en la Academia de San Fernando de Madrid, es necesario destacar cómo desde 1766 aparece ya claramente manifestada la necesidad de estos estudios. Esbozado el tema de forma perfecta por Mercedes Águeda en su Memoria de Licenciatura, deseo agradecer a esta profesora el haberme facilitado, antes incluso de su publicación, su estudio —que tantos puntos me ha clarificado— sobre Mengs en la Academia.

(31) Choca, en cierta medida, al estudiar la configuración de la Academia de Madrid, el ver cómo en absoluto existe, ni entre los arquitectos ni entre los alumnos, una actividad crítica con respecto a los tratadistas franceses, como, por ejemplo, existe en el mismo momento en Italia. La crítica al estudio de Davilier o a los supuestos de Desgodtz se manifiestan, por ejemplo, en el estudio de Visentini *Observazioni che servono di continuazione al trattato di Teofilo Gallaccini*, Venecia, 1771. Vicentini, en

gumento este último usado por Diego de Villanueva al tratar sobre la formación de los alumnos de arquitectura; destacaba éste en una de las cartas de sus *Papeles Críticos* cómo “... *se limitan a copiar las láminas que les dictan los maestros*”. Importa intentar determinar las causas y la proyección de este nuevo concepto de clasicismo que aparece en la Academia y ver cómo no va a bastar, para la docencia académica, con estudiar los nuevos dibujos, es decir, con saber repetir la nueva imagen que sustituye a los antiguos modelos. Es en estos momentos cuando se comprende que lo importante es asimilar e interpretar el sentido del clasicismo y esta imagen, generalizada, empieza a quedar claramente señalada en el concepto del estudio de la arquitectura que se enuncia desde la Academia: “... *no basta para el estudio perfecto de la arquitectura la sola práctica del dibujo, la de algunas breves operaciones reducidas a los principios elementales de la geometría ni algunos otros concernientes a la delineación o construcción de edificios*”.

La premisa del cambio queda establecida en cuanto que ahora el estudiante empieza a enfrentarse con el conocimiento de una teoría arquitectónica. Ya ha quedado viejo, en un cierto sentido, el problema planteado por Villanueva, que consistía en proponer nuevos conocimientos: rompiendo éstos con la normativa y con la idea precisa de arquitectura concebida como cosa muerta —en términos de Lodoli—, quedaba así generado un nuevo concepto arquitectónico. Pero ahora, cuando esta nueva arquitectura y este nuevo concepto ha logrado difundirse, es cuando su nuevo sentido debemos buscarlo en la evolución dialéctica del pensamiento. El conocimiento se configura como algo preciso y necesario para lograr un nuevo modo de hacer en las Artes, para que puedan romper los esquemas definidos en un primer momento. Unida esta idea al nuevo concepto de clasicismo, es como se desarrollan los nuevos triunfos del modo de hacer.

Para los primeros ilustrados que comentan las realizaciones de la arquitectura, tiene que quedar claramente expuesto en los proyec-

---

realidad, continúa la crítica a los estudiosos del setecientos que Lodoli había ya insinuado algunos años antes en la misma Venecia, como lo señala Memmo en sus *Elementi d'architettura lodoliana* (Milán, 1833, libro I, cap. IV), donde critica el sentido y el estudio realizado hasta el momento de los monumentos romanos.

tos la imagen del nuevo ideal. Y un ejemplo, el de la transformación de Madrid, que, gracias a la labor del rey, está evolucionando de forma clara, es uno de los más claros. Siguiendo la imagen historicista, se compara la labor de Carlos III en la capital con la de Augusto en Roma, y la frase "... *la encontré de ladrillo y la dejé de mármol*" (32) será el tópico que utilicen los eruditos al comentar la transformación de Madrid. Por ello es interesante la evolución que existe cuando, años antes, hablar del monarca equivalía a sentar las premisas de lo que podríamos considerar como una arquitectura todavía barroca, mientras que ahora la idea del monarca sirve para referirse, como señala Jovellanos, a un protector de las artes (33). Pero no es tan importante esta nueva valoración del monarca como el que por vez primera empieza a establecerse un paralelismo entre el posible clasicismo español y las realizaciones romanas.

La imagen de Roma comienza a ocupar, como señala Pedro de Silva (34), un lugar de indudable interés. Por ello, empiezan a surgir ideas dispares sobre la forma de imitar el historicismo romano: y un poco de la misma manera que se plantea en Francia un estudio sobre el orden francés Luis de Lorenzana presenta, a la Academia, su proyecto de "*una idea tentativa para un nuevo Orden Español, acompañado de una sabia disertación sobre el asunto*" (35).

*"Ciudades atravieso en el recinto  
de esta amena provincia deleitosa  
de arquitectura hermosa*

---

(32) *Premios ... 1769*. Oración de José Vela, pág. 48.

(33) *Op. cit.*, pág. 49. Es interesante el hecho, como ya hemos comentado, de que se identifique el estudio de la antigüedad con la persona de Carlos III. Jovellanos, en su *Elogio de Carlos III*, "Clásicos castellanos", págs. 59-92, Madrid, 1969, repetidamente hace referencia a la importancia de Carlos III en las artes. "... *Estaba reservado a Carlos III aprovechar los rayos de luz que estos dignos ciudadanos habían depositado en sus obras. Estábale reservado el placer de difundirlos por su reino ... Si, buen rey: ve aquí la gloria que más distinguirá tu nombre en la posteridad*", pág. 81.

(34) *Premios ... 1772*, pág. 39. Oración de Pedro de Silva.

(35) Luis de Lorenzana: *Tentativa de un orden español de arquitectura*. Dos tomos, el primer manuscrito y el segundo con ocho diseños, en pasta. Ver nota 28.

*adornada por términos distintos  
ya del modo del corintio  
del jónico, el toscano  
el dórico, al de Roma o al hispano*" (36).

Y aunque en un primer momento el intento sea elogiado como pretensión de seguir a Roma, sólo tres años más tarde se le criticará, sin embargo, en base a su falta de sentido o de coherencia, destacándose cómo "*... parece mejor que el talento y gusto de los profesores se dedique a usar bien los órdenes antiguos. Bastante campo hay en ellos como para excitar el ingenio*" (37). Así, de la misma manera se plantea la dependencia que debe de existir con respecto a los órdenes clásicos y a los estudios de la antigüedad, por lo mismo la idea de la geometría aparece de forma paralela a como ya se había definido en Francia o en Italia.

El estudio de la geometría queda indirectamente ligado a una serie de manipulaciones, consecuencia de la vieja división existente entre la idea de la geometría griega y el nuevo deseo que plantea el racionalismo cartesiano. Hasta el siglo XVIII —y más aún en España— la imagen de la geometría se basaba en un concepto práctico, en el estudio de las figuras de los sastres a partir de figuras donde el concepto mismo de guarismo, de algoritmo, quedaba marginado, como se puede ver en el curso de geometría de Castañeda o de Ventura Rodríguez. Sólo cuando el espíritu de Newton se acepta en España resulta que la nueva dimensión de lo finito puede determinarse a partir de esquemas paralelos. "*La certitude scientifique paraît en l'ascense de donnés positives se degrader en rethorique*", señala Gusdorf al tratar del paradigma newtoniano; y de la misma manera que en 1704 se proyecta su método y estudio de óptica a los estudios que realiza sobre la visión, en 1770 la idea de geometría logra definirse y afectar a los demás campos. Tiene interés el comentario que Pedro Silva hace sobre el tema, aplicándolo además a la idea de naturaleza. "*La geometría el juicio rectifica*", señala, para añadir cómo "*... la naturaleza forma en nosotros tan delicadamente*

(36) *Premios ... 1769.* Oración de Pedro de Silva, pág. 38.

(37) *Premios ... 1772.* Oración de Pedro de Silva, págs. 57-58. "*... Parece que, partiendo de la mezcla que hicieron los romanos de un orden con otro, resultando el compuesto, el resultado del orden compuesto ha servido de base a algunos que pretenden ahora continuar la mistura.*"

*los órganos de los sentidos, que un objeto vivamente representado ante nuestros ojos adquiere un poderoso imperio sobre nuestras pasiones”* (38).

Importante relación la existente, geometría-naturaleza, pero más interesante casi por el sentido que adquiere la segunda idea. Asimilar la idea de naturaleza al concepto del sentido nos lleva a los esquemas que en otra ocasión hemos comentado al tratar de Condillac, abriendo además una puerta al sensualismo de Locke. El interés que presenta la frase de Silva, hace que la identifiquemos con el *Tratado de las sensaciones*. “... *Es, pues, de las sensaciones de donde nace todo el sistema del hombre; sistema completo en el que todas las partes están ligadas y se sostienen mutuamente ... Es un encadenamiento de verdades; las primeras observaciones preparan las que han de seguir y las últimas confirman las precedentes*” (39). Es interesante ver cómo el arte se integra en el nuevo sentido del gusto, en el sentido de las pasiones y cómo, de la misma manera, existe una relación clara con respecto a la naturaleza. “*Todas las artes se fundamentan en la naturaleza, luego cualquiera que pueda examinar las leyes de éstas, podrá también conocer los preceptos del arte*” (40). Importante conclusión la que se deriva de esta idea, resulta que el carácter de las artes empieza a adquirir (en el pensamiento oficioso que son las Oraciones), un nuevo sentido. La arquitectura, que ya se identificaba con el sentido que le atribuye la naturaleza, cambia su concepción y plantea su gran cambio al variar el carácter de sagrado o de profano que la acompaña, sentando las bases del sentido nuevo del tema arquitectónico. Comentando el

---

(38) *Premios ... 1769*. Oración de José Vela, págs. 40-44.

(39) Condillac: *Tratado de las sensaciones* (Madrid-Buenos Aires, 1960), pág. 179. Jacques Derrida, en la introducción que realiza al *Essai sur l'origine des connaissances humaines* (Paris, 1973), plantea igualmente cómo en la lógica existe una preocupación por el problema de la sensación transformada, producto entonces directamente ligado al *Tratado de las sensaciones*. “... *Il semble que la langue des calculs ait produit la logique et le traité des sensations (ou transformant son langage) je crois pourtant que c'est tout le contraire*”, pág. 34.

(40) *Premios ... 1772*. Oración de Pedro de Silva, pág. 50. Antes de esto, existe igualmente un punto de enorme interés y que se centra en la valoración que hace Silva de la Academia, calificándola o valorándola como de Templo de las artes (pág. 49), abriéndose las puertas a una posterior valoración del tema iconográfico.

nuevo hecho arquitectónico, a partir de ahora los temas relacionados con el clasicismo se configuran como la fuerza creadora del momento.

Tratando del nuevo concepto, uno de los tópicos usados, el de la utilidad, adquiere ahora una particular significación. En estos años la utilidad arquitectónica no queda ya identificada, como en los primeros momentos del racionalismo, con el fin barroco de glorificar a la monarquía. “*La arquitectura, así como la elocuencia, fue inventada por la necesidad*” y el sentido que adquiere la construcción, más próximo a la idea de Laugier, aparece como nuevo en la España de la Ilustración. “*El rigor de las estaciones obligó a los hombres a buscar donde guarnecerse; y el primer recurso que hallaron fue retirarse a las cuevas que la misma naturaleza y buscar la sombra de los árboles. La falta de luz que padecían en las cuevas y el ningún abrigo que tenían bajo los árboles hizo que empezasen a fabricarse chozas que, poco a poco, fueron siendo más cómodas y menos groseras*” (41).

Es este quizás el momento en que, de forma concreta, deberíamos apartarnos para estudiar el tema de la tipología de las villas y para ver de qué forma la evolución del *Libro de los secretos de la agricultura, casa de campo y pastoril* de fray Miguel Agustín (42) ha evolucionado hasta llegar a la edición de Lagardette, con los dibujos de Fausto Martínez de la Torre, en los que se expresa claramente la evolución de la cueva a la cabaña y de ésta al primer templo o a la primera vivienda. Parece entonces como si intentar mantener el viejo esquema de Laugier fuese el punto central de Pedro Silva, quien señala la clara diferencia que existe en la arquitectura, diferenciando por una parte la construcción que realiza el hombre para sí y la determina de un nuevo valor sagrado. “*... Cuando la elocuencia elogia a los héroes, cuando la arquitectura consagra su memoria con templos, arcos y obeliscos, la primera regla de esta obra es imitar la grandeza de su objeto*” (42). Siguiendo con esta idea, acepta el

(41) *Premios ... 1772*. Oración de Pedro de Silva. pág. 52.

(42) Fray Miguel Agustín: *Libro de los secretos de la agricultura y de la casa de campo*, Madrid. 1722. Publicado por Ramón Gutiérrez en sus *Notas para una bibliografía hispanoamericana de arquitectura, 1526-1875*, Buenos Aires, 1974. pág. 68. interesa plantear el sentido que tiene la casa de campo para este tratadista, como lo muestran los distintos dibujos de casa de campo existentes en el capítulo IV de la obra.



sentido de utilidad del edificio de la misma manera que varía, con respecto al antiguo esquema racional, el sentido del adorno. “... *porque si el edificio pide grandeza, majestad o elegancia, es siempre en consideración por el dueño que ha de habitarle*” (43). De la misma manera entonces que este discurso podía haber tenido sólo unos años antes un sentido distinto (al identificar al dueño con el poder), ahora, en el momento en que la Ilustración comienza a consagrar al mismo tiempo a la naturaleza y al individuo, el héroe se señala como el nuevo sujeto de atención y dedicación, y el tema arquitectónico presenta una segunda transformación desde el punto de vista tipológico.

En la primera crisis Rococó, el adorno y el sentido mismo del edificio, se concebía no ya como sujeto de una evolución en el concepto, sino como cambio en el esquema formal de la arquitectura. Y si antes para los racionalistas el adorno tenía un sentido constructivo (44) y la crítica a la pilastra provenía de su función portante, ahora el nuevo adorno procede, sobre todo, del sentido que tiene entre los clásicos, y deben ser, por tanto, fruto de un segundo racionalismo, de un racionalismo que les justifique y les dé coherencia arquitectónica. “*Todos los adornos han de conocer el espíritu de utilidad que les produce. La menor moldura, el más pequeño filete que se encuentra en las obras de los antiguos, no carece entonces de significación*” (45).

Lo importante es que es ahora cuando en España se desarrolla un nuevo concepto de historicismo, pocas veces estudiado e insinuado y, sin embargo, con un papel a desarrollar de enorme importancia. Se comienza a profundizar en el sentido que tuvieron las construcciones clásicas, en la significación de las obras clásicas. Tenemos entonces que destacar el cambio que a mediados de los años ochenta se presenta en la Academia de Madrid. Porque si 1760 ha supuesto para Bedat el momento del cambio en la dirección política de la Academia, con la introducción de criterios que eran más ade-

(43) *Premios ... 1772*. Oración de Pedro de Silva, pág. 52.

(44) “... *Y todos los adornos han de conocer el espíritu de utilidad que los propone. La menor moldura, en el más pequeño de los filetes que se encuentran en las obras de los antiguos no carece de significación.*” *Premios ... 1772*, pág. 53.

(45) *Ibid*, pág. 46.

cuados a la nueva imagen del arte en 1780, con los conceptos que se enuncian en las Oraciones queda precisado cómo se produce el cambio en el tema.

A partir de este momento y durante unos cuantos años, todo va a consistir en girar de nuevo alrededor del sujeto, sin que nadie se atreva a referirse a los viejos supuestos, a los tópicos ya claramente abandonados, y ni Ponz ni cualquiera de los arquitectos que han desarrollado una labor crítica se atreven a combatir estos esquemas. Parece entonces como si lo establecido por Tafuri al tratar de lo que él considera una "*Crítica operativa*" se hubiese planteado en España, "... y nadie niega a la arquitectura, como a las demás artes, la propiedad imitadora y que todos reconozcan su origen en la naturaleza" (46).

Se desarrollan los estudios de matemáticas y Jorge Juan impone en el Seminario de Nobles de Madrid el nuevo esquema de geometría, Bails desarrolla en San Fernando los nuevos modelos matemáticos, concibiendo sus *Elementos de Matemáticas*, y Arnal ha entrado como profesor en la Academia. Son los años en que se traducen en Cádiz los elementos de física experimental de Nollet y cuando Meller publica para los alumnos del Colegio de cirugía de Cádiz sus *Elementos de geometría y física experimental* (47).

Es durante este tiempo cuando se ha producido el gran estudio de las ruinas y cuando se separa la visión historicista del esquema arquitectónico, marcándose el principio de un nuevo racionalismo. Y aunque la evolución sólo se plantee en la Academia de forma indecisa, lo que es un hecho es que a partir de Oraciones se aprecia el paso de un concepto a otro. Garín, en su estudio sobre la Academia de Valencia, señalaba cómo Gascó recomienda a sus alumnos la lectura del texto de Laugier, de los teóricos italianos del momento, demostrando la formación heterogénea que existe en la Academia de provincia (48).

---

(46) *Ibid*, pág. 45.

(47) J. A. Nollet: *Elementos de física experimental extractados de las lecciones sobre esta materia del Señor Abate J. A. Nollet, traducido por D. Carlos Francisco Ameller*, Cádiz, s. f.; C. F. Ameller: *Elementos de geometría y física experimental para el uso e instrucción de los alumnos del Real Colegio de Cirugía de Cádiz*, 1788, Cádiz.

(48) F. M. Garín: *La Academia valenciana de Bellas Artes*, Valencia, 1945.

En otro momento, a pesar de todo, hemos intentado destacar las diferentes tendencias que surgen en las varias Academias del País, precisamente cuando el nuevo racionalismo propone sustituir al tema clasicista. Y si tomamos las casas de Valencia y Valladolid, veremos cómo las diferencias que existen en las lecturas es la formación del profesorado, y en la propia tradición local acaba determinado un memento particular que sólo en los últimos años del siglo logra una síntesis cuando el artista se convierte en el auténtico portavoz de un problema no sólo estilístico, sino de concepto.